



NILS BÜTTNER

‘Se ipsum expressit’: Rubens’ zelfportretten en zijn imago

Op het vroegst bekende zelfportret van Peter Paul Rubens is de schilder te zien in het gezelschap van vijf mannen (afb. 2).¹ De omstandigheden waarin het schilderij tot stand kwam, zijn al even raadselachtig als zijn toenmalige functie, vooral omdat de identificatie van de andere afgebeelde figuren nog altijd stof voor discussie is (cat. 7). Behalve de kunstenaar zelf zijn alleen zijn broer Filips, die naast hem staat, en Justus Lipsius, rechts achter hen beiden, met zekerheid te identificeren. Niettemin lijdt het geen twijfel dat we hier te maken hebben met een geschilderd *album amicorum*.² Vermoedelijk was dit vrij informele schilderij bedoeld voor een beperkte kring toeschouwers, die samenviel met de hier afgebeelde personen en hun vrienden.³ Anders is het gesteld met het schilderij dat als ‘*De vier filosofen*’ bekendstaat (afb. 4).⁴ Op dit latere schilderij, waarvan verschillende versies bekend zijn, maakt Rubens zijn intellectuele ambities kenbaar door zichzelf op te voeren in het ideale humanistische gezelschap van drie vooraanstaande filologen, onder wie opnieuw zijn broer en Lipsius, beiden inmiddels overleden.⁵ Van het portret van Lipsius waren ontelbare gravures in omloop zodat vrijwel iedereen die een opleiding had genoten met zijn gelaatstrekken vertrouwd was.⁶ Het schilderij bevat bovendien talrijke toespelingen op Lipsius’ geschriften, waaruit natuurlijk ook de eruditie van de schilder moest blijken.⁷ Ondanks zijn nauwe banden met de drie achtenswaardige auteurs houdt Rubens zich enigszins afzijdig en toont hij zich toch niet als hun gelijke.

In al zijn geschilderde zelfportretten streefde Rubens ernaar de regels van het fatsoen te respecteren en de grenzen van het decorum te bewaken. Hij portretteerde zichzelf echter nooit als

schilder. In plaats van zichzelf aan het werk te tonen met zijn schildersgereedschap in zijn atelier, legt hij de nadruk op zijn intellectuele ontwikkeling en zijn geestelijke horizon.⁸ Zowel op het schilderij met zijn Mantuese vrienden als in ‘*De vier filosofen*’ is er vrijwel niets dat erop wijst dat hij de schilder is, behalve het feit dat hij over zijn schouder de toeschouwer aankijkt – ook toen al een stevig ingeburgerde manier om het auteurschap van een schilderij te claimen.⁹

Mogelijk maakte hij in die vroege jaren nog andere zelfportretten, maar die zijn wellicht net als de schilderijen die in 1606 in het huis van zijn moeder hingen, verloren geraakt. Zij had destijds beschikt dat naast de portretten, alle ‘fraaie’ schilderijen in haar huis toebehoorden aan Rubens, die ze geschilderd had.¹⁰ Een ander schilderij dat in 1867 als zelfportret van Rubens werd geveild en dat niet gesigneerd was maar voorzien van het opschrift ‘Aetatis mei XXI. 1599’ (in de leeftijd van 21 jaar, 1599), is vandaag eveneens spoorloos.¹¹ Het valt echter te betwijfelen of het hier wel degelijk om een zelfportret ging:¹² waarschijnlijk was de optimistische toeschrijving een poging om de verkoopprijs op te drijven. Dat er daadwerkelijk meer zelfportretten van de jonge Rubens hebben bestaan, bevestigt de boedelbeschrijving van de schilder Abraham Matthys. Op 2 september 1649 werd in diens nalatenschap een vroeg zelfportret van Peter Paul Rubens vermeld: ‘Het Contrefeytsel van Ruebens in syn jonckheyt van hem selven gedaen.’¹³ Die formulering, die vaak opduikt in contemporaine inventarissen en veilingcatalogussen, klinkt ons ongewoon en omslachtig in de oren, maar bewijst duidelijk dat het begrip ‘zelfportret’ in de tijd van Rubens nog

niet gangbaar was. Destijds zou wel niemand op het idee zijn gekomen dat zelfportretten een uiting zijn van het zoeken naar de eigen identiteit. De dikwijls in populaire kunstkritiek voorkomende visie dat zelfportretten van kunstenaars een regelrechte expressie zijn van subjectief zelfbesef en van de kunstenaarsziel, kan niet zonder meer worden toegepast op de vormen en functies van zelfportretten uit de vroegmoderne tijd. Een dergelijk schilderkunstig zelfonderzoek vergt vormen van psychologisch inzicht die in de tijd van Rubens gewoonweg nog niet aan de orde waren.¹⁴ Misschien komen

de grenzen van de persoonlijkheidsschildering duidelijker tot uiting in de contemporaine literatuur dan in zwijgende schilderijen. In navolging van beroemde voorbeelden van antieke biografische werken – van auteurs als Plutarchus of Cornelius Nepos – worden in de literatuur persoonlijkheids- en karakterbeschrijvingen gegeven die in de eerste plaats een exemplarische functie hadden. De met topische motieven en klassieke citaten doorspekte persoonlijkheidsbeschrijvingen werden de lezer als lichtend of afschrikwekkend voorbeeld voorgehouden.¹⁵ Dat gold ook en zeker voor autobiografieën,



2

Peter Paul Rubens, *Zelfportret met vrienden uit Mantua*, 1602–04.
Detail van cat. 7. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Keulen

die door het toenmalige publiek werden gelezen met een verwachtingspatroon dat sterk afwijkt van onze huidige conventies. In die tijd werd er niet van uitgegaan dat iedereen zomaar zijn persoonlijke belevenissen openbaar kon maken, en werd ook niet verwacht dat een autobiografie een subjectief, voor waar aangenomen zelfbeeld zou schetsen.¹⁶ Het verhaal doen van je eigen leven zonder enige andere dan autobiografische bedoelingen zou door het toenmalige publiek als teken van ijdele eigenliefde zijn afgekeurd. Pas door de biografie te koppelen aan mythische of historische *exempla* werd de beschrijving 'deugdelijk' volgens de maatstaven van de tijd.¹⁷ In het artistieke denkkader van de vroegmoderne tijd, dat aan de retorische conventies beantwoordde, zou dus niemand in een zelfportret een totaal subjectieve voorstelling hebben gezien.¹⁸ Daar hadden de kunstenaars en hun publiek geen behoefte aan en ze hadden ook de woorden niet om ze te beschrijven.

Dat belet niet dat kunstenaarsportretten een geliefkoosd verzamelobject waren. Zo bestond al in Rubens' tijd in Florence een omvangrijke collectie kunstenaarsportretten, die door kardinaal Leopoldo de' Medici bijeen was gebracht.¹⁹ In nauwelijks honderd jaar tijd groeide die uit tot een unieke verzameling, die niet alleen tot doel had de gelaatstreken van kunstenaars te bewaren, maar die vooral voorbeelden van verschillende stijlen wilde laten zien. De belangstelling voor portretten en zelfportretten gold inderdaad vooral de typische stijl van de kunstenaar, waarvan de *subtilitas* stof leverde voor het artistieke debat in die tijd.²⁰ Zo had de humanist Antonio Averlino, bijgenaamd Filarete, al in de vijftiende eeuw in zijn traktaat over bouwkunst genoteerd dat artistieke stijlverschillen nergens zo duidelijk aan het licht komen als in verschillende portretten van een en dezelfde persoon.²¹ Zoals de schrijver herkenbaar is aan zijn handschrift, zo is de kunstenaar herkenbaar aan zijn stijl.²²

Ook Rubens' portretten werden altijd al als een typische expressie van zijn schilderstijl beschouwd. Bovendien laten zelfs al de vroegst bekende zelfportretten een persoonlijkheid zien die op maatschappelijk aanzien gesteld is – een imago dat Rubens zorgvuldig cultiveerde. Zo ensceneerde hij zichzelf altijd als man van stand en goeden huize en werd hij ook als zodanig algemeen erkend. De perceptie en appreciatie van die zelfenscenering versterkten op hun beurt zijn imago. Rubens'

vroege biograaf en tijdgenoot Giovanni Pietro Bellori beschrijft treffend hoe de kunstenaar zich tijdens zijn verblijf in Italië als edelman gedroeg. Met zijn rijzige gestalte, zijn voornamelijk uiterlijk, zijn goede manieren en de gouden ketting die hij om de hals droeg, verplaatste Rubens zich als een edelman te paard door Rome, 'come gli altri Cavalieri' (zoals de andere heren van stand).²³ Zijn gedrag werd opgemerkt en kreeg door literaire beschrijvingen nog meer bekendheid. De literaire aandacht voor de schilder begon al vroeg en het effect ervan kan nauwelijks worden overschat. De vroegste beoordeling stamt van Gaspar



3

Peter Paul Rubens, 'Het geitenloofprieel' (Zelfportret met Isabella Brant), ca. 1609. Olieverf op doek, 178 x 136 cm. Alte Pinakothek, München

Schoppe. Die schreef in 1607 dat hij niet wist wat hij bij Rubens het meest apprecieerde, 'zijn schilderkunst, waarin hij de top heeft bereikt – voor zover er in onze tijd al iemand daarin is geslaagd – of zijn kennis van de humane wetenschappen, zijn verfijnd oordeel of de buitengewone charme van zijn conversatie en omgangsvormen'.²⁴ De lof voor de beschaafde manier waarop de schilder zich gedroeg werd twee jaar later in versvorm bevestigd door zijn broer, die hem typeert als een even geestrijk als erudiet man (cat. 14).²⁵ Zulke lovende teksten versterkten de renommee die Rubens als schilder opbouwde dankzij de ruime verspreiding van zijn werk via prenten en bepaalden nog tijdens zijn leven de perceptie van zijn persoon. Het beeld van Rubens zoals dat uit de contemporaine geschreven bronnen naar voren komt, is dus onlosmakelijk verbonden met zijn beeldende zelfscenering. Een treffend voorbeeld van de nauwe samenhang tussen teksten en schilderijen was het graf van Rubens' moeder in de Antwerpse Sint-Michielsabdij. Uiterlijk in 1610 werd daar een schilderij opgesteld dat Rubens uit Italië had meegebracht.²⁶ Het opschrift onder het schilderij, waarin tegelijk informatie werd gegeven over de herdenkingscontext en over de maker van het werk, werd al in 1613 gepubliceerd en kreeg zo ruimere bekendheid (cat. 15).²⁷

Er gingen enkele jaren overheen voor er een opvolger kwam van Rubens' zelfportret met vrienden in Mantua. Rubens schilderde het beroemde zelfportret met zijn vrouw, dat tegenwoordig bekendstaat onder de titel *'Het geitenloofprieel'* (afb. 3), als een geschenk voor zijn schoonouders, naar aanleiding van zijn huwelijk op 3 oktober 1609 met de toen achttienjarige Isabella Brant.²⁸ Weelderig uitgedost en schijnbaar ontspannen, bijna achteloos naar elkaar toe neigend, zitten Isabella en de schilder onder een schaduwrijke struik – hij iets hoger dan zij.²⁹ Vertrekkend van de traditionele huwelijks- en verlovingsportretten zoals die in Andrea Alciati's *Emblematum liber* onder het lemma 'matrimonium' zijn weergegeven, ontwikkelde Rubens een totaal nieuwe beeldformule. De bijna levensgrote, ten voeten uit afgebeelde figuren getuigen, net als de ostentatief weergegeven degen, van een aanspraak op status die aanstootgevend zou zijn geweest buiten de context van het huis van de schoonouders, voor wie het schilderij bestemd was. Het openlijk dragen van blanke wapens was immers een adellijk privilege.

Schilderijen waren een statussymbool en tegelijk een mogelijkheid om de eigen status te verhogen. Met schilderijen konden zonder de grenzen van het fatsoen te overschrijden, ook in een (semi)publieke context aanspraken tot uitdrukking worden gebracht. Dat *'Het geitenloofprieel'* eigenlijk helemaal geen privéschilderij was dat achter gesloten deuren werd bewaard, blijkt overduidelijk uit het gedicht van de Leidse geleerde Dominicus Baudius. Hij zag het schilderij in 1612 en het inspireerde hem tot een Latijns gedicht dat acht jaar later werd gedrukt (zie cat. 11). Uit deze vroege literaire bron blijkt hoe dit schilderij toen werd ervaren. Veel meer dan het schilderij zelf, dat slechts voor een beperkt publiek toegankelijk was, versterkte dit gedicht Rubens' imago.

Evenals *'Het geitenloofprieel'* kwam ook een ander zelfportret voor een specifiek doel tot stand. Dat blijkt uit een brief die William Trumbull op 1 maart 1623 aan Sir Dudley Carleton stuurde.³⁰ Voor de Prins van Wales, de latere koning Karel I, was bij Rubens een zelfportret besteld. Het duurde niet lang vooraleer Rubens het bewuste zelfportret daadwerkelijk schilderde (afb. 1 en 7).³¹ Ook hier stelt hij zichzelf voor zonder enige verwijzing naar zijn beroep als schilder. Gehuld in een zwarte mantel en lichtjes zijdelings gewend, kijkt hij ons vanonder een grote hoed aan. Zo wilde hij gezien worden. Dat benadrukt ook het bijschrift, dat zegt dat de schilder zichzelf heeft voorgesteld of 'uitgedrukt': 'Petrus Paullus Rubens/ se ipsum expressit/ AD MDCXXIII'. Het schilderij bevat diverse toespelingen, zoals het avondlicht en de rotsen op de achtergrond, motieven die respectievelijk de naam van de schilder (Lat. *rubens*, rood kleurend) en het stoïcijnse ideaal van *constantia* (standvastigheid) oproepen.³² Er is op gewezen dat de eerder bescheiden formule van het busteportret het voor zijn uitwerking van terughoudendheid en understatement moet hebben.³³ Die aanpak lijkt ook helemaal te passen bij Rubens' eigen woorden in een brief die hij twee jaar na de voltooiing van dit zelfportret aan Palamède de Fabri, *sieur de Valavez*, stuurde. Hij legt daarin uit dat het zelfportret tot stand is gekomen op aandringen van de Prins van Wales, een groot kunstminnaar.³⁴ Hij heeft al iets van mijn hand in zijn bezit en heeft me via de Engelse gezant in Brussel met zoveel aandrang om mijn portret laten vragen, dat ik onmogelijk kon weigeren, hoewel het mij niet gepast leek een vorst van deze rang mijn



4

Peter Paul Rubens, 'De vier filosofen' (Peter Paul Rubens, Philips Rubens, Justus Lipsius en Johannes Woverius), ca. 1611–12. Olieverf op paneel, 167 x 143 cm. Palazzo Pitti, Florence

portret te sturen, *mais il forza ma modestie* [maar hij hielp mij over mijn bescheidenheid heen].³⁵ Een blik op het zelfportret verraad echter meteen dat die bescheidenheid veeleer een retorisch gebaar was.

Verwijzend naar de hoed heeft menig commentator beweerd dat Rubens zich schaamde over zijn terugwijkende haargrens, waardoor hij al als jonge man geplaagd werd. Volgens een van die auteurs 'heeft zijn voortijdige haaruitval hem ertoe aangezet zich hier met een breedgerande hoed te schilderen'.³⁶ De hoed zou dan een kunstgreep zijn om een viriel voorkomen te garanderen en het pijnlijk hoge voorhoofd te verbergen, iets wat we eerder met moderne cosmetische trucs associëren. Die interpretatie gaat echter voorbij aan het feit dat voor portretten die voor vorstelijke portretgalerijen bestemd waren, in elk mogelijk opzicht – van kledij tot mimiek – strenge

regels golden. De reden hiervoor was de representatieve functie van dergelijke werken. De hoofse etiquette schreef ook precies voor wie een hoed mocht dragen en wanneer. Voor een man van Rubens' stand was het vanzelfsprekend dat hij gekroonde hoofden alleen blootshoofds mocht benaderen.³⁷ We mogen ervan uitgaan dat Rubens daar zeer goed van op de hoogte was, net zoals hij terdege moet hebben beseft dat zijn portret met grote waarschijnlijkheid in een galerij zou terechtkomen waar de mannen overwegend blootshoofds waren afgebeeld. De hoed verraadt hier dus nog meer dan de nauwelijks zichtbare halsketting de aanspraken van Rubens op aristocratische waardigheid. Daar komt nog bij dat Rubens vermoedelijk rond de tijd waarin hij dit zelfportret schilderde, bij de Spaanse kroon een verzoek indiende om in de adelstand te worden verheven.³⁸ Het werk geeft dus eigenlijk veel minder over zijn persoonlijkheid prijs dan over zijn inspanningen om zich een sociale identiteit te construeren. Net zomin kunnen we conclusies trekken omtrent Rubens' persoonlijkheid op basis van het feit dat hij op het portret niet glimlacht. In een tijd waarin Antonius Sanderus dacht dat hij aartshertog Albrecht prees door op te merken dat het niet meeviel om hem een glimlach te ontlokken, hoeven we in officiële portretten niet naar zo'n glimlach te zoeken.³⁹ Uit de zelfportretten valt dus niet af te leiden wie Rubens was, maar hoogstens hoe hij gezien wilde worden. En dit exemplaar beantwoordt perfect aan dat beeld. Daarom werd niet één van zijn portretten zo vaak gekopieerd en was het precies deze variant die hij ook aan vrienden schonk,⁴⁰ onder meer aan de Franse geleerde Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, die hem in een brief had gevraagd hem een zelfportret te sturen om in zijn studeerkamer op te hangen.⁴¹

Het zelfportret dat nu in Florence wordt bewaard, dateert ongetwijfeld van enkele jaren eerder. Wellicht schilderde Rubens het voor zijn eigen huis (afb. 5).⁴² Het was in zijn tijd immers gebruikelijk om een woning op te smukken met portretten van voorouders en nog levende familieleden. Die portretten moesten de aanspraken van de bewoners op adeldom zichtbaar kracht bijzetten. Het is moeilijk om een algemene definitie te geven van wat 'adel' was, tenzij we vrede nemen met een pragmatische uitleg.⁴³ In dat geval zouden we het er bijvoorbeeld kunnen op houden dat in Rubens' tijd iedereen tot de adel behoorde die zichzelf als zodanig



5

Peter Paul Rubens, *Zelfportret*, ca. 1615.
Olieverf op paneel, 78 × 61 cm (oorspronkelijk 40 × 60 cm).
Galleria degli Uffizi, Florence

Peter Paul Rubens, *Zelfportret*, ca. 1638–39.
Olieverf op doek, 109,5 × 85 cm. Kunsthistorisches Museum, Wenen



beschouwde en ook door zijn medemensen zo werd gezien.⁴⁴ De definitie, die ook in de nieuwere geschiedschrijving wordt gehanteerd, dat adel vooral vervat zit in de manier waarop de medemensen je beoordelen, gold al in de zeventiende eeuw in juridische teksten als een aanvaardbare gemeenplaats.⁴⁵ Edelen die uit een gerenommeerd en oud geslacht stamden, genoten traditioneel het hoogste aanzien.⁴⁶ Naast grondbezit was vooral de anciënniteit van de adellijke aanspraken van een familie doorslaggevend en moesten haar al minstens drie generaties adellijke voorouders vooraf zijn gegaan.⁴⁷ Dit was een klassieke definitie die steunde op de erkende autoriteit van Aristoteles op het gebied van algemene staatkunde.⁴⁸ Dus hoe verder de adellijke stamboom van een individu terugging – dat wil ook zeggen, hoe verder de herinnering eraan terugging – des te respectabeler was zijn adeldom. Het aan de Europese hoven geïntroduceerde gebruik om voorouderportretten te laten maken, werd ook door de burgerij overgenomen. In Antwerpen bezorgde dat onder anderen Rubens en zijn atelier heel wat opdrachten. Veel families wilden zich niet alleen in hun stadshuizen vereeuwigd zien, maar bestelden ook portretten voor de buitenhuizen, die ze zich naar adellijk voorbeeld aanschafte. Het feit dat Rubens zijn verschillende huizen met zijn eigen portret en portretten van zijn familie aankleedde, kan, naast de gedocumenteerde opdrachten en geschonken portretten, hun aantal verklaren.⁴⁹ De verschillende schilderijen waarop Rubens in zijn familiekring te zien is, en het laatste grote zelfportret dat zich nu in Wenen bevindt, zijn vermoedelijk in deze context ontstaan (afb. 6).⁵⁰ Alles bij elkaar genomen is het aantal zelfportretten van Rubens echter niet overdreven groot, noch in verhouding tot de totaliteit van zijn oeuvre, noch in vergelijking met schilders als Rembrandt.

Dat Rubens in het schilderen en de verspreiding van zijn zelfportretten veeleer terughoudend was, is wellicht te verklaren uit de contemporaine portrettheorie.⁵¹ In een van het katholicisme doordrongen milieu kon een portret de verdenking wekken dat het uit eigenliefde of onchristelijk egocentrisme was ontstaan. Had Adam zijn natuurlijke onschuld immers niet verloren toen de duivel hem ertoe verleidde in een spiegel te kijken? En was ook Narcissus, die, zoals Ovidius beschrijft, verliefd werd op zijn eigen

spiegelbeeld, geen vermanend voorbeeld? Voor de Italiaanse kardinaal Gabriele Paleotti stond het buiten kijf: ‘Net zoals we iemand voor gek en ijdel verklaren als hij zichzelf lof toezwaait – echte lof komt immers niet uit eigen mond, maar uit die van anderen – zo vinden we ook dat iemand zichzelf stilzwijgend als een deugdzzaam, geëerd en voortreffelijk individu beoordeelt als we zien dat hij zichzelf heeft laten portretteren. Dat vermeerdert niet zijn aanzien, maar vermindert het. Het komt ons immers als een belachelijke dwaasheid voor wanneer iemand zich verwaardigt om zich voor het genoegen van iedereen aan de blikken van anderen bloot te stellen om bekeken en bewonderd te worden ... iedereen die wenst geportretteerd te worden kan er dus redelijkerwijs van worden verdacht door eigenliefde gegrepen te zijn ...’⁵²

Dergelijke teksten moeten natuurlijk niet als directe duiding van historische fenomenen worden gezien, maar ze zeggen wel iets over de manier waarop destijds met beeltenissen werd omgegaan. Bovendien informeren ze ons over de verwachtingspatronen en reacties van tijdgenoten en helpen ze ons een idee te vormen van de historisch bepaalde mogelijkheden waarbinnen kunstenaars en hun publiek zich bewogen. Anders gezegd: ook al vallen dergelijke teksten niet volledig samen met de toenmalige zienswijzen of de toen geldende regels voor betekenisoverdracht, toch kunnen we er de mechanismen uit afleiden van de interactie van beeld en taal.⁵³ Tegelijk geven deze teksten een goed idee van de betekenis die in die tijd aan portretten werd gehecht.

Beschouwd vanuit het oogpunt van het moderne beeldverkeer, is een portret niet meer of minder dan de afbeelding van een bestaande persoon. In de vroegmoderne opvattingen echter hadden portretten talrijke functies. In stichtersportretten bijvoorbeeld vloeiden het profane en het sacrale aspect in elkaar over.⁵⁴ Een blik in het *Universal-Lexicon* van Johann Heinrich Zedler, met afstand de omvangrijkste encyclopedie van de achttiende eeuw, kan verduidelijken hoe anders portretten werden waargenomen in de vroegmoderne tijd. Onder het trefwoord ‘portret’ valt te lezen hoe portretten van vorsten in een ceremoniële context werden gebruikt en bekeken:

‘Wat het portret van een soeverein heer betreft, dat staat in zijn audiëntievertrek bij de gezanten tussen het baldakijn

en de troon, meestal in de vorm van een borstbeeld op een sokkel. Het presenteert de persoon alsof hij zelf aanwezig is, en daarom mag het zelfs bij het zitten niet de rug worden toegewend. Ook mag in de ruimte waar zich het beeld van een regerend soeverein bevindt, niemand, de ambassadeurs uitgezonderd, met bedekt hoofd verschijnen.⁵⁵

Zelfs voor de onbuigzame kardinaal Paleotti gold de ceremoniële voorstelling van een afwezige persoon als legitiem motief voor het vervaardigen van een portret. Maar ook de wens om 'de buitenwereld of een hooggeplaatste of andere persoon met waardige en christelijke bedoelingen te behagen' vond genade in zijn ogen.⁵⁶ Het kan geen toeval zijn geweest dat precies in het jaar dat Rubens door de Engelse koning werd geridderd, de reeks gegraveerde Rubensportretten werd ingezet met een blad op groot formaat naar het origineel in de verzameling van Karel I (afb. 9).⁵⁷ De erkenning van Rubens' publieke verdiensten, waarvan zijn verheffing in de adelstand de uitdrukking was, legitimeerde dus, geheel volgens de stelregel van Paleotti, de verspreiding van zijn portret. De gravure verscheen weliswaar zonder verwijzing naar Rubens als *inventor* of naar zijn drievoudige privilege (toegekend door de Spaanse koning, de vorsten van de Nederlanden en de Staten van Holland), maar Paulus Pontius werkte op het moment dat de prent ontstond zeker in dienst van Rubens. In Pontius' ontwerptekening voor de prent is bovendien duidelijk de helpende hand van Rubens te herkennen (afb. 8).⁵⁸ De verspreiding van de prent bezorgde Rubens' beeltenis een grotere publieke impact en verhoogde tegelijk de status van het zelfportret in het bezit van de koning tot die van een officieel portret.

Rond de periode dat de prent werd verspreid, in maart 1630, schilderde Rubens het zelfportret dat zich nu in het Rubenshuis bevindt (afb. 13).⁵⁹ Dat dit portret destijds in het huis van de kunstenaar te bewonderen was en in zekere zin als het officiële zelfportret van Rubens gold, blijkt uit het feit dat het weldra door bevriende kunstenaars werd gekopieerd. Zo is een kleine ets uit 1630 van Willem Panneels zonder enige twijfel op dit voorbeeld gebaseerd (afb. 11).⁶⁰ Ook voor het portret dat in de iconografie van Anthonie van Dyck werd opgenomen, diende dit schilderij als voorbeeld (afb. 12).⁶¹ Rubens poseert hier met een royaal om het lichaam

gedrapeerde mantel, in een zowel elegante als nonchalante houding, met expressieve gestiek en geestrijke mimiek. Volgens de toen geldende normen was het een sprekend portret, waarbij lichaamshouding en uiterlijk voorkomen de expressie waren van geestelijke en karaktereigenschappen. De lichaamshouding van geschilderde *virtuosi* kan kenmerken als voortreffelijkheid, waardigheid, superieure kalmte en gratie tot uitdrukking brengen, schrijft Giovanni Paolo Lomazzo in zijn *Trattato dell'arte de la pittura* (1584). Rijke en energiek gedrapeerde gewaden kunnen daartoe bijdragen omdat ze het mogelijk maken de houding van de geportretteerde imposant te benadrukken en te variëren. Ook de expressieve gebarentaal speelt hierin een rol, waarbij de handen de menselijke rede en welbespraaktheid belichamen die wijzen op een levendige geest.⁶² De sprekende mimiek die door de nadruk op de ogen en voorhoofdspartij tot stand komt, is een teken van drukke geestelijke activiteit. In Van Dycks versie van het zelfportret van Rubens is het vooral het toentertijd geliefde gebaar van de bezwerend op de borst liggende hand waaraan het portret zijn retorische pathos ontleent.⁶³

Dit portret, dat Rubens' zelfbeeld officieel vastlegde, kreeg een visuele tegenhanger in de ets van Panneels (afb. 11) en in een 1633 gedateerde buste (afb. 10).⁶⁴ De precieze omstandigheden waarin dit beeld is ontstaan, zijn niet bekend, maar meestal wordt het toegeschreven aan de beeldhouwer Georg Petel, die met Rubens bevriend was. Petel zou de buste als eer- en gunstbetoon ofwel in Antwerpen zelf, ofwel op basis van tekeningen in Augsburg hebben gemaakt. De laatste tijd zijn twijfels gerezen over de authenticiteit van het borstbeeld. Maar zelfs als het een werk uit de negentiende eeuw zou blijken te zijn, zou dat eens te meer de duurzaamheid van Rubens' zelfscenering bewijzen. De buste toont de schilder immers ook zoals hij gezien wilde worden: als trotse en zelfbewuste hofkunstenaar, getooid met de erketen met portretmedaillon die hij in 1609 van Albrecht en Isabella cadeau kreeg.⁶⁵

De bewaard gebleven portretten van Rubens zijn zonder uitzondering visueel welsprekende hommages aan zijn persoon. Net als de poëzie in die tijd maakte de schilderkunstige retoriek gebruik van overgeleverde topoi en citaten om haar boodschap begrijpelijk over te brengen.



7
 Peter Paul Rubens, *Zelfportret*, ca. 1622–23 (cat. 2).
 Olieverf op paneel, 85,9 × 62,2 cm.
 The Royal Collection / HM Queen Elizabeth II



8
 Paulus Pontius, naar Peter Paul Rubens, *Peter Paul Rubens*, ca. 1623
 (cat. 8). Zwart krijt, pen en bruine inkt, bruin gewassen, wit gehoogd,
 op izabelkleurig papier, 369 × 286 mm. Privécollectie

9
 Paulus Pontius, naar Peter Paul Rubens,
Peter Paul Rubens, 1630 (cat. 9). Gravure, 370 × 279 mm.
 Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen



10

Toegeschreven aan Georg Petel, *Portretbuste van Peter Paul Rubens*, 1633. Beschilderd gips, hoogte: 69,5 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

11

Willem Panneels, *Peter Paul Rubens*, 1630. Ets, 153 × 115 mm

12

Paulus Pontius, naar Anthonie van Dyck, *Peter Paul Rubens*, ca. 1630–40. Ets, 227 × 151 mm



13

Peter Paul Rubens, *Zelfportret*, ca. 1623–30 (cat. 3). Olieverf op paneel, 64,2 × 48 cm. Rubenshuis, Antwerpen

Peter Paul Rubens, *Aanbidding door de koningen*, 1609 en 1628.
Olieverf op doek, 346 × 438 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid



Dat blijkt bijvoorbeeld uit een zelfportret van Rubens, waarbij hij zichzelf als getuige afbeeldde in de *Aanbidding door de koningen* in het Prado (afb. 14–15).⁶⁶ Het schilderij was aanvankelijk bestemd voor het Antwerpse stadhuis maar belandde uiteindelijk in Spanje. Toen Rubens het daar in 1628 bewerkte, gaf hij een van de toegevoegde ruiters zijn eigen trekken. Door zichzelf als bijfiguur op te voeren in een religieus historiestuk bewoog hij zich op de rand van wat volgens het decorum toelaatbaar was. Alleen het feit dat hij slechts een van de vele bijfiguren is kon hier als excuus gelden.⁶⁷ Kenners van de kunst van de Nederlanden konden



Jan Meyssens, *Peter Paul Rubens naar Anthonie van Dyck*, 1649.
Gravure uit Cornelis de Bie, *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst*, Antwerpen 1662, p. 57

dit optreden als *aemulatio* van het zelfportret van Jan van Eyck (ca. 1390–1441) interpreteren.⁶⁸ Jan van Eyck, de beroemde 'uitvinder van de olieverfschilderkunst', hofschilder van Filips de Goede (1396–1467) van Bourgondië en grondlegger van de oud-Nederlandse schilderkunst, had immers zichzelf en zijn legendarische broer Hubert afgebeeld als twee van de 'rechtvaardige rechters' te paard op het *Lam Gods* in de Gentse Sint-Baafskathedraal.⁶⁹ Een kopie van dit veelluik bevond zich in Madrid. Filips II had het laten kopiëren om de legitimiteit van zijn aanspraken op de Nederlanden visueel tot uitdrukking te brengen.⁷⁰ Door zichzelf als ruiter af te beelden en daarmee te verwijzen naar de eveneens op een schimmel gezeten Jan van Eyck, presenteerde Rubens zich als de ideale erfgenaam van de beroemde hofschilder van de Nederlanden.⁷¹ Normaal gesproken was een ruiterportret voorbehouden voor de hoogste vertegenwoordigers van de adel en was het allerminst gepast voor een schilder. Maar het was wel toegestaan om zich in een kring van vooraanstaande personen af te beelden en zich door hun gezelschap zelf meer aanzien te geven, zoals Rubens dat bijvoorbeeld in 'De vier filosofen' deed (afb. 4).

Het beperkte aantal zelfportretten van Rubens en de vastberadenheid waarmee Rubens zijn zelfbeeld schilder kunstig communiceerde, zorgden ervoor dat de door hemzelf vastgelegde portretformule ook na zijn dood levendig werd gehouden. Een vroeg voorbeeld daarvan is het portret dat uitgever Jan Meyssens omstreeks 1649 voor het eerst publiceerde en dat in 1662 in het *Gulden cabinet van de edel vry schilderconst* van Cornelis de Bie werd afgedrukt (afb. 16).⁷² Het is een reproductie naar het door Van Dyck gemaakte portret, waardoor het net als het portret dat Joachim von Sandrart in 1675 in zijn *Teutsche Academie* opnam (afb. 17), indirect op Rubens zelf teruggaat.⁷³ Beiden reproduceerden ze het beeld van de kunstenaar dat ook in geschriften werd overgeleverd en dat hij tijdens zijn leven zelf had verspreid. Rubens is er duidelijk in geslaagd om van zichzelf het beeld van een man van stand en onberispelijke reputatie te laten voortleven.



17

Johann Georg Waldreich, naar Joachim von Sandrart,
Peter Paul Rubens naar Anthonie van Dyck, ca. 1675. Gravure (detail)
uit Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura,
Sculptura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und
Mahlerey-Künste*, Neurenberg 1675, II, boek 3, pl. II (na p. 292)

- ¹ Huemer 1977, pp. 163–166, nr. 37, afb. 115, met complete bibliografie; voor meer recente literatuur, zie cat. 7.
- ² Lankheit 1952, p. 27, was de eerste die dit werk als 'vriendschapsschilderij' bestempelde. J. Müller Hofstede beschrijft het in Keulen 1977, I, pp. 80–81, als zeer privaat *album amicorum*.
- ³ Bomford 2000, pp. 15–16.
- ⁴ Vlieghe 1987, pp. 128–132, nr. 117; Bomford 2000, vooral pp. 12–44 en 97–101; Heinen 2010, met aanvullende literatuur.
- ⁵ Vlieghe (1987, pp. 128–129) telde zeventien vroege kopieën van dit schilderij.
- ⁶ Over de verschillende in prent verspreide portretten van de filosoof, zie Leman 1997–98, pp. 216–229, nrs. 90–110.
- ⁷ Heinen 2010, pp. 25–68; Bomford 2000, vooral pp. 12–13; Morford 1997–98.
- ⁸ Zie Mai 2002, p. 116.
- ⁹ Zie Raupp 1984, pp. 181–219.
- ¹⁰ Cénard 1877, p. 373: 'met de schilderyen dieder sijn van mij, want ten en sijn maer conterfeytsels, allen dandere schildereyen, die fraey sijn, behooren Peeteren toe diese ghemaect heeft'.
- ¹¹ Evers 1943, p. 321; Müller Hofstede 1962, p. 286.
- ¹² Vlieghe 1987, p. 151 n. 1.
- ¹³ Denucé 1932, II, p. 123; Duverger 1984–2009, 6, pp. 44–55, hier p. 47.
- ¹⁴ Raupp 1980, p. 7.
- ¹⁵ Over de topische structuren van de autobiografie, zie Enenkel 2008; voor biografieën, zie Dyck 1991. Voor de portretschilderkunst, zie Van der Stighelen et al. 2010; Adams 2009.
- ¹⁶ Enenkel 2008, pp. 2–3.
- ¹⁷ Ibid., p. 27.
- ¹⁸ Over de vroegmoderne beeldretoriek, zie Warncke 1987; Warncke 2005; Heinen 2008; Heinen 2009.
- ¹⁹ Prinz 1971.
- ²⁰ Preimesberger, Baader en Suthor 1999, p. 265.
- ²¹ Grassi en Pepe 1994, p. 908.
- ²² Filarete 1972, I, pp. 28–29 (lib. I, fol. 5v–6r): 'Ho veduto io dipintore e intagliatore ritrarre teste, e massime dell'antidetto illustrissimo Signore Duca Francesco Sforza, del quale varie teste furono ritratte, perchè era degna e formosa più d'una da ciascheduno, bene l'appropriarono alla sua e assomigliarono, e nientedimeno c'era differenza. E così ho veduto scrittori, nelle loro lettere essere qualche differenza. Donde questa sottilità e proprietà e similitudine si venga, lasceremo all'i sopradetti speculativi dichiarare.' (Ik, die schilder en graveur ben, ik heb portretten zien schilderen – vooral van de net genoemde zeer illustere heer hertog Francesco Sforza, van wie meerdere portretten werden gemaakt omdat zijn hoofd van een onvergelykelyke waardigheid en schoonheid is – waarbij de gelijkenis met de werkelijkheid telkens bijzonder treffend was, terwijl ze toch van elkaar verschilden. Ik heb ook gezien dat de weergave van schrijvers niet eensluidend is. Uitmaken waar deze subtiliteiten, eigenheden en gelijkenissen vandaan komen, laten we over aan de eerder vermelde speculatieve geesten.)
- ²³ Bellori 1672, p. 246: 'Fù egli di statura grande, ben formato, e di bel colore, e temperamento; Era maestoso insieme & humano, e nobile di maniere, e d'habiti, solito portare collana d'oro al collo, e caualcare per la Città, come gli altri Cauallieri.' (Hij was groot, goed gebouwd en temperamentvol en had een gezonde huidskleur. Hij was tegelijk majesteitelijk en menselijk en gedroeg zich even stijlvol als hij gekleed ging. Gewoonlijk droeg hij een gouden halsketting en hij reed door de stad zoals de andere heren van stand doen.)
- ²⁴ Scioppius 1607, fol. 110v: 'Amicus quide[m] meus Petrus Paulus Rubenius, in quo vtrum commendem magis nescio, pingendi ne artificium, ad cuius ipse summam, si ætatis huius quisquam peruenisse intelligentibus videtur, an omnis humanioris literaturæ peritiam politumq[ue] iudicium cum singulari sermonis & conuictus suauitate coniunctum...' Zie Büttner 2006, p. 191 n. 104.
- ²⁵ Rubens 1608, pp. 122–124. Gleij 2013, vooral pp. 224–228.
- ²⁶ Büttner 2006, pp. 40.
- ²⁷ Sweertius 1613, p. 144: 'matri-virgini, hanc tabulam à se pictam, de suo ornatam, pio affectu ad opt. [imæ] matris sepulcrum commune cum vxore Isabella Brant sua sibi die Petrus Pavlus Rubens L. [ibens] M. [erito] D. [edit] Ipso D. [edicavitque] Michaelis Michaelis Archangeli, Anno m. dcx.' (Samen met zijn vrouw Isabella Brant wijdde Peter Paul Rubens dit eigenhandig geschilderde en op eigen kosten bij het graf van zijn voortreffelijke moeder geïnstalleerde schilderij, in godvruchtige eerbied aan de Maagd Maria, uit eigen beweging en volkomen terecht op de hem passend lijkende dag, de feestdag van de goddelijke aartsengel Michaël van het jaar 1610.)
- ²⁸ Vlieghe 1987, pp. 162–164, nr. 138, pl. 184–188; Renger en Denk 2002, pp. 253–255, nr. 334. Zie ook de bijdrage van Hans Vlieghe in dit boek, pp. 18–37.
- ²⁹ Cf. de bijdrage van Hans Vlieghe en Cordula van Wyhe in dit boek, pp. 18–37 en 98–121.
- ³⁰ Roose en Ruelens 1887–1909, 3, p. 134, nr. 312: 'My L: Davers, desyreing nowe to have his Creation of Bassano againe; because Rubens hath mended it very well; doth by a Ire commande me to traete wth him, for his owne Pourtrait, to be placed in the Princes Gallery.' (My [Lord] Davers, die nu zijn werk van Bassano terug wil omdat Rubens het heel goed heeft hersteld, beval mij via een brief om met hem te onderhandelen over zijn eigen portret om in de prinselijke galerij te hangen.)
- ³¹ Vlieghe 1987, pp. 153–157, nr. 135. Voor een even intelligente als uitvoerige iconografische analyse van het schilderij, zie Müller Hofstede 1992b; Müller Hofstede 1992a.
- ³² Zie hierover de overtuigende interpretatie in Müller Hofstede 1992b.
- ³³ Ibid., p. 108.
- ³⁴ Misschien was de bestelling van het portret een diplomatieke zet. De prins had namelijk zopas zijn verlovings met de Spaanse infante Maria verbroken, waardoor er oorlog met Spanje dreigde. Wellicht zocht het Engelse hof contact met Rubens omdat ze wisten dat hij goede betrekkingen had met de Spaanse landvoogdes van de Nederlanden. Zie Renger 1977, pp. 76–77, nr. 49.
- ³⁵ Rubens aan Valavez, 10 januari 1625. Roose en Ruelens 1887–1909, 3, p. 320, nr. 367: 'Il a eu quelque chose de ma main et m'a demandé, par l'agent d'Angleterre résidant à Bruxelles avec telle insistance mon pourtrait, qu'il n'y eut aucun moyen de le pouvoir refuser encore qu'il ne me sembloit pas convenable d'envoyer mon pourtrait à un prince de telle qualité mais il forza ma modestie.' Een van de 'achtenswaardige redenen' om iemand zijn portret te sturen was volgens kardinaal Gabriele Paleotti (1522–1597) in 1582 'similmente se per compiacere al publico o a qualche personaggio grande o ad altre persone mosse da degni e cristiani rispetti, si giudicasse ciò convenirsi' (ook als het gepast wordt geacht 'de buitenwereld of een hooggeplaatste of andere persoon met waardige en christelijke bedoelingen te behagen). Paleotti 1961, p. 338.
- ³⁶ Blanchebarbe 1992, pp. 195–196, nr. 158.
- ³⁷ Volgens de Spaanse etiquette was het alleen de *Grandes* toegestaan in aanwezigheid van de koning hun hoed op te houden, op voorwaarde dat er verder geen vreemde soevereinen aanwezig waren. Zie Pfandl 1924, p. 45.
- ³⁸ Müller Hofstede 1992a, p. 119.
- ³⁹ Verberckmoes 1998, p. 137.
- ⁴⁰ Vlieghe 1987, p. 156.
- ⁴¹ Peter Paul Rubens, *Zelfportret*, 1623, olieverf op doek, 80 × 60 cm, Australian National Gallery, Canberra. Zie Jaffé 1988, pp. 20, 59–63; Vlieghe 1987, pp. 153–157.
- ⁴² Vlieghe 1987, pp. 151–153, nr. 134.
- ⁴³ De Win 1980, p. 392; Janssens 1980, p. 449; Van Nierop 1984, pp. 22–29.
- ⁴⁴ De Ridder-Symoens 1980, p. 410; Van Nierop 1984, p. 23.
- ⁴⁵ De Bie (1662, p. 134) verwijst naar de juridische vakliteratuur over deze algemene opvatting: 'Dat sy oock behoorden de ghemeyn opinie der menschen een weynich in te volghen ter wijlen den-Edeldom meest bestaet inde opinien ghelijck de Latinisten segghen. *Nobilitatem ipsam opinionibus consistere & Famam publicam constituere aliquem quasi in possessione ingenuitatis*. Soo bestaet den Edeldom oock inde opinie ende al ghemeyne Faem.' [In de marge: 'Tirage de nobil. cap. 10. num. 6.']

- ⁴⁶ 'Nobility is the honor of blood in a race or lineage, conferred formerly upon some one or more of that family, either by the prince, the laws, customs of that land or place.' Peacham 1634, p. 3.
- ⁴⁷ Janssens 1980, p. 464.
- ⁴⁸ Aristoteles, *Rhetorica*, 1360b [30–31].
- ⁴⁹ Dat er in zijn huizen portretten aanwezig waren, blijkt uit Rubens' testament. Daarin is bepaald dat alle schilderijen moeten worden verkocht, behalve de portretten: 'wttgenomen de Conterfeysels van syns testateurs huysvrouwe ende van hem selven daerop corresponderende, die hij begeert dat volgen sullen aen henne respectieve kinderen, ende de schilderye genaemt het Pelsken aen syne tegenwoordige huysvrouwe sonder yet daervan te moeten geven oft intebrenge[n].' Zie Génard 1896, p. 139.
- ⁵⁰ Vlieghe 1987, pp. 159–160, nr. 137.
- ⁵¹ Over de portrettheorie in het algemeen, zie Preimesberger, Baader en Suthor 1999, vooral pp. 265, 297–315.
- ⁵² Paleotti 1961, p. 337: 'Perciò, sì come quando uno loda sé stesso, allora si fa riputare per sciocco e vano, dovendo la vera laude non dalla propria, ma dall'altrui bocca uscire; così, quando vediamo ch'uno ha fatto ritrarre se stesso, pare che in conseguenza venghi a dare un tacito giudicio di sé medesimo, di essere persona onorata, virtuosa o bella, il che non gli accresce, ma gli sminuisce il credito, parendo sciochezza ridicola che uno presuma tanto di se stesso, che si riputi degno, per servizio del mondo, di stare in prospettiva degli altri per essere veduto et ammirato. ... uò ciascuno, in questi desiderii di essere ritratto, ragionevolmente sospettare di essere accecato dall' amor proprio, ...'
- ⁵³ Heinen 1996, pp. 15–16.
- ⁵⁴ Hecht 2012, pp. 132–134.
- ⁵⁵ *Universal-Lexicon* 1732–54, 3, kol. 1825: 'Was das Bild eines souverainen Herrns anlangt, so stehet selbiges in denen Audientz-Zimmern, bey denen Gesandten zwischen dem Baldachin und dem Barade-Stuhl, meistens in Form eines Brust-Bildes erhöhet. Es präsentiret die Person, gleich als wäre selbe gegenwärtig, daher mag auch selbigen im Sitzen nicht leicht der Rücken zugewendet werden, auch niemand in dem Zimmer, wo das Bildnis eines regierenden Potentaten befindlich, mit bedecktem Haupte, die Ambassadeurs ausgenommen, erscheinen darff.'
- ⁵⁶ Paleotti 1961, p. 338: 'similmente se per compiacere al publico o a qualche personaggio grande o ad altre persone mosse da degni e cristiani rispetti, si giudicasse ciò convenirsi'.
- ⁵⁷ Büttner 2006, p. 108.
- ⁵⁸ *Ibid.*, pp. 107, 204 n. 148.
- ⁵⁹ Vlieghe 1987, pp. 157–159, nr. 136.
- ⁶⁰ De vijfregelige Latijnse inscriptie in de ondermarge luidt: 'Excellentissimus Dns D. PETRUS PAULUS RUBENIUS pictorum Apelles, ... misit.' en 'Fecit D.V. Studiosissimus Guilelmus Panneels. 1630.' Vlieghe 1987, p. 158, nr. 136 (afdruk 6); Voorhelm Schneevoogt 1873, p. 160, nr. 46.
- ⁶¹ Zie Anthonie van Dyck: *S' P. P. Rubbens*, olieverf op paneel, 20,6 x 17,5 cm. The Duke of Buccleuch and Queensberry, Boughton House, Northamptonshire. Millar 2004, vooral p. 371, nr. III.161, afb.
- ⁶² Lomazzo 1584, pp. 437–438. Cf. Raupp 1980, p. 14. Zie hierover ook Junius 1637, pp. 178–180. In navolging van Quintilianus ('decor quoque a gestu atque motu venit') schrijft hij: 'omnis certe decor a gestu atque motu venit' (elke vorm van bevalligheid komt zonder twijfel voort uit gebaren en bewegingen). *Ibid.*, p. 178.
- ⁶³ Raupp 1980, p. 14.
- ⁶⁴ Scholten 2006, vooral pp. 40–41; Schädler 1985, pp. 82–86; Brussel 1977, nr. 104; Feuchtmayr en Schädler 1973, nr. 36.
- ⁶⁵ Becker 2002.
- ⁶⁶ Zie Welzel 2004, met verdere literatuur.
- ⁶⁷ Vergara 1999, pp. 19–28 en 80–93; Ost 2003, pp. 78–80; Büttner 2006, pp. 103–104.
- ⁶⁸ Büttner 2006, p. 103.
- ⁶⁹ Zie Miedema 1994–98, II, pp. 204–205; Büttner 2004.
- ⁷⁰ Over de kopie van het *Lam Gods* die Michiel Coxcie tussen 1557 en 1559 in opdracht van Filips II maakte, zie Büttner 2004, met verdere literatuur.
- ⁷¹ De relatie tussen de twee schilderijen wordt inderdaad ook benadrukt door het feit dat beide schilders op een schimmel rijden, een paard dat, zoals Müller Hofstede (1992a, p. 117) terecht opmerkt, 'sonst durch seine Bestimmung ausgezeichnet ist, Fürsten und hohe Herren zu tragen'.
- ⁷² De Bie 1662, p. 57; Voorhelm Schneevoogt 1873, p. 162, nr. 65.
- ⁷³ Sandrart 1675–80, II, 3 (Nederlandse en Duitse kunstenaars), pl. II (na p. 292). Zie Simonato 2010, p. 276.